

Jorobado/a en el espejo:
política, cuerpo y memoria en las transformaciones y reenvíos
de las imágenes del Bomarzo argentino (1967-2007)¹

Jerónimo Brignone²

ABSTRACT. La prohibición de la ópera argentina *Bomarzo* en 1967 por parte del gobierno militar fue especialmente notable dado el prestigio de sus autores, el músico Alberto Ginastera y el escritor Manuel Mujica Lainez. Este trabajo analiza las instancias visuales documentadas de la obra en Argentina desde la edición de la novela que la inspiró, en 1962, hasta su realización más reciente en el cine, en 2007, mostrando cómo su tematización del cuerpo y las dimensiones histórica, social y política de sus contextos de producción y transformación se materializan en la memoria pensada como autorreferencialidad y la intertextualidad, ya presentes en el libro original pero cada vez más en sus versiones posteriores, al punto de relativizar la noción fuerte de autoría, en contraste con la de un *work in progress* colectivo, un *continuum* productor de subjetividad.

ABSTRACT. The ban of the Argentinian opera *Bomarzo* in 1967 by the military government was especially notable given the prestige of its authors, the musician Alberto Ginastera and the writer Manuel Mujica Lainez. This writing analyzes the documented visual instances of the work in Argentina from the edition of the novel that inspired it, in 1962, until its most recent realization in the cinema, in 2007. It shows how its thematization of the body and the historical, social and political dimensions of its contexts of production and transformation are materialized in the memory thought of as self-referentiality and intertextuality. Wich are already present in the original book but increasingly present in its later versions, relativizing the strong notion of authorship, in contrast to that of a collective work in progress, a subjetivity producing continuum.

¹ Este trabajo fue presentado en 2016 para la materia *Problemáticas y transformaciones del campo artístico*, dictada por la Prof. Felisa Santos y la Dra. Natalia Fortuny en el marco de la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

² Jerónimo Brignone. Lic. Prof. Letras UBA (2008).

El presente trabajo se propone relevar las instancias visuales documentadas de las representaciones argentinas de la ópera *Bomarzo* compuesta por Alberto Ginastera con libreto de Manuel Mujica Lainez sobre su novela homónima de 1962, desde su estreno en Washington en 1967 con la gestión del gobierno argentino, la prohibición del estreno en Buenos Aires por la cabeza de ese mismo gobierno de facto, el general Juan Carlos Onganía, las representaciones sucesivas en el Teatro Colón de Buenos Aires de 1972, 1984 y 2003, y su versión experimental filmada por un equipo de realizadores argentinos e italianos en 2007 *in situ* en el pueblo y los jardines italianos de Bomarzo que inspiraron al novelista, en el largometraje estrenado con el título de *Bomarzo 2007* bajo la dirección de quien escribe y con su nombre artístico *Jerry Brignone*.

A raíz del evidente involucramiento del autor de este trabajo con la temática relevada y por sugerencia de una de las docentes del seminario *Problemáticas y transformaciones del campo artístico*, el desarrollo de la exposición será llevado adelante en primera persona del singular, en el intento de dar debida cuenta, a través del recorrido personal realizado, de la presencia de los tres ejes temáticos que articularon el seminario (*política, memoria y cuerpo*) en la progresión de aquellas imágenes, refiriendo su relación con el cambiante clima cultural artístico y político de los cuarenta años transcurridos en Argentina entre el primer evento de 1967 y el último de 2007, así como las alusiones explícitas de cada instancia a las anteriores, conformando un *continuum* en una trama de producción artística que no puede relegarse a la noción de una obra, sino a una suerte de *work in progress* desposeído de la noción tradicional fuerte de autoría y, por ello, más claramente productor de subjetividad.

Mi relación con la obra *Bomarzo* comenzó a mis nueve años de edad como espectador de su televisación en vivo desde el Teatro Colón el 29 de mayo de 1972, siendo de hecho la primera vez que contactaba una ópera en mi vida. No tanto por ella como por experiencias posteriores, tres años después devine en un fanático operístico de esos que pueblan el libro canónico de Benzecry sobre el tema³. Mis indagaciones sucesivas en la ópera contemporánea llevaron a que comprara y frecuentara todavía adolescente la versión comercial en vinilo grabada con el elenco del estreno absoluto en Washington, sin lograr entusiasmarme demasiado con la obra. Varios años después, habiendo abandonado casi definitivamente mi sueño de juventud de convertirme en *regisseur* o director escénico de ópera para dedicarme exclusivamente a la

³ Claudio E. Benzecry: *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión* (2011).

dirección de teatro de prosa, la vi nuevamente en 2003 en el Teatro Colón con un amigo italiano que había pasado su infancia jugando entre los monstruos de piedra que habían inspirado la novela cuando todavía no eran una atracción turística rentable. A ambos nos disgustó la versión escénica que vimos, que nos pareció que no favorecía a una ópera que sentíamos en principio poco soportable, y durante el intervalo de la función se nos ocurrió hacerla filmada *in situ* en los escenarios naturales de Bomarzo, dado que este amigo, Massimo Scaringella, mantenía como gestor de eventos artísticos una relación fluida con la administración de ese momento del municipio de ese pueblo. El proyecto tardó cuatro años en plasmarse y se realizó en muy pocos días y estrenó en 2007 fuera de los circuitos comerciales con excelente repercusión crítica, contando con Scaringella como productor ejecutivo y conmigo como director y productor general.

Como ya ha mencionado el sociólogo y musicólogo Esteban Buch en su conocido libro⁴ sobre la ópera de Ginastera y Mujica Lainez publicado pocos días antes de esa reposición de 2003 en el Colón, la obra, en la medida en que había sido objeto de prohibición por parte del gobierno de facto y ante el prestigio de sus autores en el ámbito de la alta cultura, alcanzó una proyección internacional inusitada y cobró una gran notoriedad en el imaginario argentino, apoyada por el gran éxito de ventas de la novela original desde su publicación, siendo seguramente la ópera nacional más conocida (al menos por su título) por algunas generaciones no necesariamente vinculadas al mundo de la lírica. Esta dimensión inusual para una obra de esas características le confiere a la progresión de las imágenes que la reflejan un alcance fuera de lo común, allende a los códigos restringidos de ese mundo y de una semiosis social a mi entender por ello más abarcativa.

⁴ Esteban Buch: *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura* (2013).

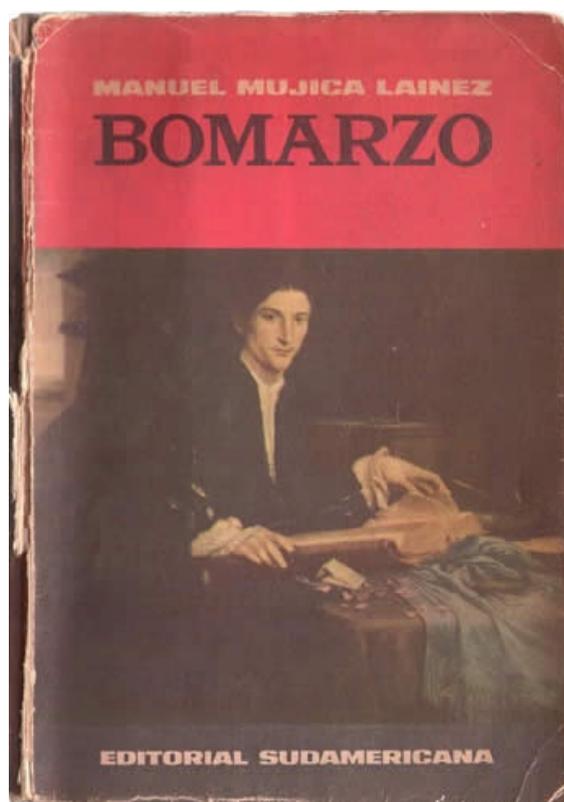


Figura 1. Imagen de la tapa de la primera edición de la novela *Bomarzo* (1962)

La ópera *Bomarzo* estrenada en 1967 tuvo como antecedente visual concreto para el público argentino la tapa de la muy exitosa novela que la inspiró (*figura 1*), editada por Sudamericana el 8 de junio de 1962⁵, y en la que, tanto en esa edición como en varias de las múltiples posteriores, se podía ver la imagen de un retrato del pintor renacentista Lorenzo Lotto, implausiblemente adjudicado a Pier Francesco Orsini como sujeto retratado, el duque de Bomarzo del siglo XVI que Mujica Lainez ficcionalizó como protagonista de su obra. El retrato aparece fuertemente tematizado en la novela e intitula uno de los quince cuadros de la ópera, reapareciendo reproducido como tal en el largometraje, y la utilización del mismo como ícono autorreferido de la novela es muy representativo de la misma: un vasto fresco renacentista de, según la edición, entre 600 y 700 páginas que inventa la vida de un duque efectivamente existente pero del cual hay muy pocos datos históricos, exceptuando la construcción de un extraño jardín con figuras de piedra, uno de los primeros –y de hecho inusual– ejemplos de jardines renacentistas italianos, el *Sacro Bosque*, el así llamado *Jardín de las Maravillas* pero más popular-

⁵ Al día siguiente de mi nacimiento (consigno la coincidencia por mi involucramiento con el tema).

mente conocido como *Parque de los Monstruos*, artefacto arquitectónico cuyas imágenes fascinaron a Mujica Lainez mucho antes de su primera visita al lugar.

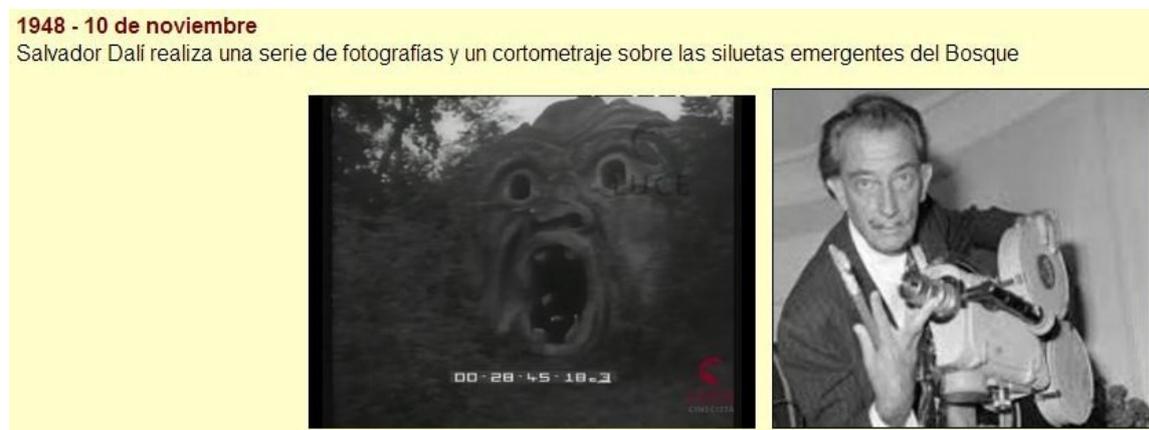


Figura 2. Bomarzo y Dalí (1948, captura de pantalla del video en www.bomarzo2007.com.ar)

Mujica Lainez comentó días antes de lanzar su novela que un artículo que había visto seis o siete años atrás en un diario porteño sobre el Sacro Bosque venía acompañado de varias fotografías de las figuras de piedra que lo “transportaron con su extraña maravilla”⁶. Es muy probable que hayan sido las que difundió Salvador Dalí cuando visitó el lugar y realizó un pequeño cortometraje en 1948 (*figura 2*), presentándolo como paradigma de surrealismo pre-surrealista⁷, mientras que apenas un año después el joven cineasta italiano Michelangelo Antonioni realizaría otro cortometraje (*figura 3*) que abonaría a la mitificación/mistificación que en ese momento se construía (ej. Jean Cocteau) ante el progresivo descubrimiento del jardín⁸ y al extraño periplo personal que lo ligaría a las instancias relevadas en este trabajo⁹.

⁶ Manuel Mujica Lainez, *La Nación*, suplemento literario del 3 de junio de 1962, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

⁷ El corto puede verse en *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=IMJMHnwlDps>

⁸ El corto puede verse en *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=yTYZaoERZGg>

⁹ Luego de ese cortometraje de 1949 nunca estrenado en vida de su autor, a Antonioni le tocó ser prohibido en la Argentina por el general Onganía y en el mismo decreto que censuraba la ópera *Bomarzo* a causa de su película *Blow Up*, sobre un cuento de Julio Cortázar (quien había compartido en 1964 el premio literario estadounidense John F. Kennedy por su novela *Rayuela* con Mujica Lainez por su novela *Bomarzo*); y más adelante su fallecimiento ocurrió el mismo día que el del cineasta Ingmar Bergman, horas antes de que nos sentáramos con el videasta Anton Giulio Onofri, el artista y cameraman principal responsable de las imágenes de la película *Bomarzo 2007*, a iniciar la vertiginosa edición del largometraje de dos horas y media que tenía que estrenarse cuatro días después en Bomarzo ante sus pobladores y decenas de diplomáticos y funcionarios.

1949

El cineasta Michelangelo Antonioni rueda un cortometraje de diez minutos sobre las figuras que surgen de entre los arbustos del Sacro Bosque intitulado "Bomarzo" (luego "La villa dei mostri", 1950) y que jamás fue estrenado en vida del director



Figura 3. Bomarzo y Antonioni (1949, captura de pantalla del video en www.bomarzo2007.com.ar)

Evidentemente no fueron Dalí, Antonioni o Cocteau los únicos fascinados con este artefacto ignoto, pero probablemente la producción del primero haya sido la que llevó a que el famoso fotógrafo Herbert List produjera en 1952 sus propias imágenes de las figuras de piedra. La más difundida de todas (*figura 4*), la del joven pastor con sus ovejas dentro de la boca de la estatua del Ogro, también conocida como La Boca del Infierno (la escultura más icónica todavía hoy del Sacro Bosque y que puebla la tapa de varias ediciones de la novela), fue fuente de inspiración de un elemento narratológico central de la trama ideada por Mujica Lainez (el niño pastor como *alter ego* y contraste con el protagonista¹⁰) y luego, más aún todavía, para el principio y el fin del libreto de la ópera.

¹⁰ Significativamente, el niño vivo contrastando con la piedra monstruosa fue también un recurso antecedente en los cortometrajes de Antonioni y Dalí, incluido en el texto de los narradores de ambas cintas.



Figura 4. Fotografía de Herbert List (1952)

Estas imágenes previas al estreno de la ópera 1967 prefiguran los contenidos estilísticos y las temáticas que articulan la novela y su posterior musicalización¹¹: un juego artificioso (deliberadamente manierista –coherente con la época retratada–) con la cultura visual del Renacimiento italiano, resumido en el retrato de Lorenzo Lotto de la tapa y su adjudicación improbable al protagonista¹², equívoco en el que en su misma presentación Mujica Lainez hace un guiño al recreo lúdico de las ficciones y donde la fusión en la oscuridad del fondo con la de la espalda del retratado le permite inventar la joroba del protagonista, de la que no hay ningún testimonio o leyenda en cuanto su correspondencia con el personaje histórico y sobre la cual se articula casi toda la trama. También resumido en las imágenes de Dalí de las figuras de piedra y su atribución al mundo surreal de lo onírico, operación igualmente artificiosa de autopromoción y legitimación histórica de su producción artística. La fotografía de List agrega un nuevo nivel

¹¹ Antes de la ópera, Ginastera habría de inspirarse en la novela de Mujica Lainez –que había alcanzado éxitos de venta sin precedentes, comentarios elogiosos por parte de sus pares (incluido Jorge Luis Borges) y el Premio Nacional de Literatura de 1963– para componer y estrenar en 1964 también en Washington un oratorio, la *Cantata Bomarzo*, que dada su natural falta de imágenes no incluyo en este recorrido.

¹² El *Retrato de un gentilhombre en su estudio* de 1530 a duras penas podría corresponderse con Pier Francesco Orsini, en la medida en que las fuentes más autorizadas datan su nacimiento en 1523 ó 1528.

de intervención al contraponerle de modo también manierista el cuerpo vivo del muchacho pastor con sus ovejas, claramente actual y subproletario (típico de su producción fotográfica), a la ficción del arte que recrea seres reales o fantásticos, subrayando un contrapunto o collage entre aquel pasado del siglo XVI en que fue construido el Jardín y el presente histórico de la toma. Este recurso será retomado por Mujica Lainez en el texto, que está redactado en primera persona del singular como autobiografía ficcional de Pier Francesco Orsini pero con deliberados anacronismos porteños justificados en el interior del texto con la reencarnación del noble italiano en el autor del libro¹³.



Figuras 5 y 6. Imágenes del estreno en Washington (1967)

Las imágenes prefiguran también el desarrollo visual elegido por el escenógrafo Ming Choo Lee y por el regisseur Tito Capobianco para la función del estreno en Washington del 19 de mayo de 1967 (*figuras 5 y 6*), en donde a partir de las reiteradas menciones del libreto en todas las escenas hay un gran protagonismo de las esculturas de piedra que inspiraron la novela y su trama, mientras otros elementos de utilería y escenográficos, así como sobre todo el ves-

¹³ El día del estreno argentino de la película el 8 de octubre de 2007 en la residencia del embajador de Italia, el Palacio Alvear, construido por el suegro de Mujica Lainez, tres conocidos suyos muy cercanos, a saber su hija Ana Mujica Lainez Alvear, su compañero de trabajo y biógrafo Jorge Cruz y su amigo Guillermo Whitelow, el poeta que lo había acompañado en su primer encuentro con el Sacro Bosque el 13 de julio de 1958 y a quien está dedicada la novela, me dijeron cada uno por separado que, más allá del recurso literario o de marketing o de cualquier pose dandy, Mujica Lainez efectivamente creyó ser la reencarnación del Duque desde ese primer encuentro hasta el día de su muerte, el 21 de abril de 1984.

tuario, destacado sobre fondos tan oscuros como la malla de crímenes y magia negra en la que se halla inmerso el protagonista, remiten a una versión –relativamente convencional para una puesta de esa época– de lo esperable para una trama cortesana de la Italia del siglo XVI, quizás apenas algo más estilizada o geometrizada de lo habitual¹⁴.

Hasta aquí no pareciera haber ninguna pertinencia del asunto respecto de los ejes temáticos del poder, la memoria y los cuerpos: óperas sobre nobles renacentistas e intrigas cortesanas eran frecuentes en la historia de la música, y la obra no tematiza explícitamente lo político en su acción, si bien cuanto menos explicitado está un contenido, más probablemente exprese una ideología implícita, tácita y naturalizada. Aquí, un exitoso músico argentino católico y conservador, internacionalmente reconocido por sus experimentos con el folklore nacional y las innovaciones de vanguardia, musicando una novela también exitosa, de grandes pretensiones (comenzando por su extensión) de un autor consagrado e identificado con la aristocracia local y su retórica decadente y rococó, según sus propias palabras. Ambos maridando fuerzas para la autocelebración de la alta burguesía en un espacio tan elitista pero público como el Teatro Colón de Buenos Aires, para donde estaba proyectado su estreno sudamericano, a través de una trama nobiliaria europea atrevida pero al fin y al cabo *made in Argentina*, que debutaría en la capital del centro político y económico del mundo, Washington D. C., ante la presencia del vicepresidente de los Estados Unidos y otras figuras de renombre, antecedido por un decreto del Boletín Oficial¹⁵ del gobierno de facto, declarando de interés cultural el estreno con la firma del presidente Juan Carlos Onganía, el canciller Nicanor Costa Méndez y el ministro de economía Adalberto Krieger Vasena, y, luego del exitosísimo estreno, una fiesta espectacular en la embajada argentina organizada por María Julia Alsogaray, la hija del entonces embajador Alvaro Alsogaray.

El estreno en Washington de *Bomarzo* no hubiera pasado de ser un evento más de la alta cultura porteña y del afianzamiento de la imagen hacia el exterior y hacia sus ciudadanos del gobierno de facto del general Onganía, de no haber mediado la prohibición que éste mismo impulsó en forma implacable (según parece, a instancias de su religiosa mujer) pocos días antes

¹⁴ Desde esa perspectiva, en lo que tuviera de “espíritu de los 60” en una puesta “modernista”, es probable la influencia de la película de 1963 de Michael Powell (el controvertido director de *Peeping Tom* y *Las zapatillas rojas*) de *El castillo del duque Barbazul*, la ópera de Bela Bartok con escenografía semiabstracta y semiprimitiva de Hein Heckroth en un ambiente igualmente medieval/renacentista macabro que puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=FSFFR9ISVJc>

¹⁵ Decreto 1347 del 2 de marzo publicado el 14 de abril de 1967.

de que la ópera tuviera su estreno en el Colón, programado para el 4 de agosto, ante las pocas imágenes que venían del estreno norteamericano y jirones escogidos de textos críticos (como el del reconocido Jorge D'Urbano, uno de los únicos que manifestaron sus dudas con los resultados artísticos de la ópera propiamente dicha), que permitían inferir algunas escenas subidas de tono desde lo sexual: una prostituta que mostraría sus pechos –de hecho muy abundantes–, un baile orgiástico entre hombres y mujeres aparentemente desnudos y una relación homosexual claramente insinuada entre el protagonista y su esclavo Abul, amén de las referencias muy poco católicas a la astrología –elemento germinal y constante del relato– y la magia negra¹⁶.

Los jugosos detalles de todo este proceso fueron ampliamente desarrollados por Buch en su libro¹⁷ y no hacen al objetivo de mi trabajo, sólo cabe apuntar que la ópera *Bomarzo* y sus primeras imágenes adquirieron una fuerte e insospechada resignificación política en el imaginario de los argentinos a partir del sonado escándalo que produjo su censura, plagado de manifestaciones locales y de pronunciamientos internacionales sostenidos que a la larga abrevaron en la caída del coronel Schettini, intendente de la ciudad, y erosionaron la imagen de Onganía en modo mucho más notorio que la misma Noche de los Bastones Largos, evento de significación política probablemente mucho más grave, más trascendente y sin duda más violento. Pero así como tuvo un impacto viral mucho más acentuado a la hora de movilizar respuestas ante la situación de los refugiados sirios la imagen reciente de un niño ahogado de apariencia dulcemente dormida y europea, la prominencia, prestigio y simpatías políticas de los dos autores censurados resonaron de un modo mucho más contundente que los avatares de jóvenes pelilargos con jeans rotos y de izquierda¹⁸.



Esas pocas imágenes y esas pocas alusiones textuales (“Porno con *bel canto*”) cobraron de este modo un ávido protagonismo en la construcción de ese *Bomarzo* del que todos hablaban y que nadie había visto, de ese desaparecido sustraído a la mirada de los ciudadanos por sus peligrosas alusiones al cuerpo desnudo y deseante.¹⁹

¹⁶ “(...) se advierte permanentemente la referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación (...)”, la frase explicativa frecuentemente citada del decreto municipal 8276/67.

¹⁷ Ibid. 4.

¹⁸ Aspecto que no coincide con el de los estudiantes en las fotos de archivo de esa infausta noche, incluidas en la película *Bomarzo 2007*, pero que respondía al imaginario de una amplia clase media.

¹⁹ Azuzados por palabras como las del arzobispo de Buenos Aires, cardenal Antonio Caggiano, respecto de una obra que pretendería “(...) exaltar las pasiones más innominables y presentarlas ante un público que aplaude una visión horrenda de abyecciones que no quiero nombrar”. Ibid. 4.

Cuando la ópera fue grabada al año siguiente, la tapa de su caja (*figura 7*) tenía ubicada focalmente a la prostituta Pantasilea (desde luego sin los pechos completamente al aire), y la memoria que se construía a través de esas tímidas pero en el momento provocativas imágenes refería a algo que debía ser y no fue, a un derecho alienado, tal como el derecho al trono, al amor paterno y a la validación de su ser del protagonista, el duque jorobado. Casi toda la ópera rememora en forma de flashbacks de la propia vida del duque moribundo, enmarcada en una situación escenográfica idéntica en el primero y el último cuadro: la Boca del Infierno. La misma memoria que invoca el narrador en la última frase de la sinopsis argumental del programa de mano, escrita por Mujica Lainez: “Un día vendrá aquí un soñador y recordará todo esto. Con él estaré yo aquí y ya para siempre, siempre, porque quien recuerda no ha muerto”.

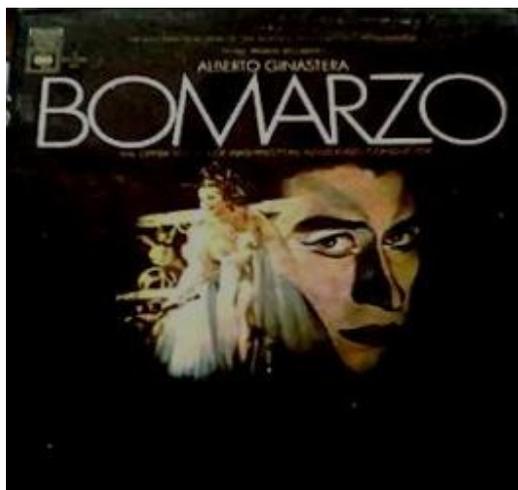


Figura 7. Tapa argentina de la grabación comercial original de la ópera en vinilo

Y bien recordó el posterior presidente de facto, el general Pedro Agustín Lanusse, a *Bomarzo* y su significación política cuando se programó su postergado estreno sudamericano para el 29 de abril de 1972 como apertura de la temporada de ese año con la intención de emitir señales inequívocas que mostraran que el régimen militar tenía la intención de restaurar la democracia en la Argentina. El elenco y la producción escénica serían los mismos que habían estado programados para 1967, de hecho los artistas del estreno absoluto, por lo que las imágenes no difieren sustancialmente de las anteriores.



Figura 8. Mujica Lainez y Ginastera aplaudidos en el estreno en el Teatro Colón (1972)

Los mismos decorados góticos renacentistas y las mismas imágenes del éxito (*figura 8*), sólo que aquí por fin locales. Y también el público argentino pudo ver por fin los cuerpos en vivo y en directo, incluida la joroba del protagonista (*figura 9*), satisfaciendo así su curiosidad y por cierto sin escandalizarse (al contrario, el verbo más escuchado fue *aburrirse*). Al punto que se procuró que la última función fuera transmitida por televisión el 9 de mayo, logrando elevadísimos ratings nacionales durante los primeros minutos, impensables para una ópera o cualquier otra manifestación de la alta cultura (*figura 10*).



Figura 9. Crítica de *La Nación* en ocasión del estreno argentino (1972)



Figura 10. Anuncio en *Clarín* el día de la televisión de *Bomarzo* (1972)

Antes y después hubo algunas representaciones estadounidenses y europeas, no siempre en el idioma original, pero el regreso de *Bomarzo* a la Argentina estaría de nuevo signado por su simbolización política del regreso de la democracia y de la libertad censurada. Ambos autores habían muerto poco antes (tres semanas Mujica Lainez y once meses Ginastera) de la reposición del 15 de mayo de 1984 de la nueva puesta del escenógrafo y reggiseur Roberto Oswald, básicamente en la línea de la anterior, góticamente oscura y “renacentista” aunque un poco más colorida (*figura 11*)²⁰, pero con un elemento importante cuya autorreferencialidad sería la marca de las versiones posteriores en términos de construcción de una memoria y de una trama y un linaje simbólico de la obra: se proyectaba frecuentemente en el telón transparente de proscenio (recurso típico de este director) un mapa astrológico, la carta natal del protagonista (*figura 12*), pero que muchos de mis informantes comentaron que se decía que era la carta natal de Mujica Lainez, siguiendo así la línea de identificaciones que éste proponía en la novela²¹.

²⁰ Las imágenes de las figuras 11, 14, 15 y 18 me las proveyeron los archivos del Teatro Colón; 12 y 13 las tomé del programa de mano en la Biblioteca del Colón; 9 y 10, de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

²¹ La carta proyectada por Oswald no se corresponde con la que surge de los datos de Manuel Mujica Lainez que figuran en los archivos del Museo Xul Solar, a los que pude acceder en 2006 luego de largas gestiones y que seguramente son los que el mismo Mujica Lainez o su madre facilitaron al pintor astrólogo. De todos modos, la voz que corría entre los espectadores sobre la identidad –en este caso astrológica– de Pier Francesco Orsini y Manuel Mujica Lainez en la puesta, es lo que le confiere significatividad a esa imagen recurrente de la puesta.



Figura 11. Imagen de la puesta de Roberto Oswald (1984)

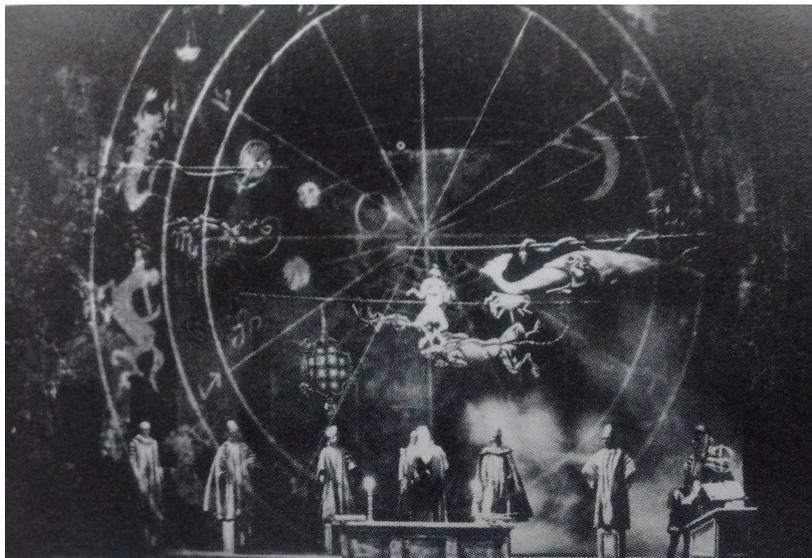


Figura 12. Boceto de Roberto Oswald para *Bomarzo* con la omnipresente carta natal (1984)

Pero había otras imágenes que también evocaban una memoria de la obra y que construían materialmente su historia, cimentando así su significación política: las del programa de mano, muy lujoso e informativo en esas épocas del Colón, repleto en esta ocasión de evocaciones a la presencia democratizante del conjunto de los artistas, particularmente los técnicos, que habían plasmado la versión censurada y el demorado estreno argentino. Los cuerpos recuperados en la imagen de los protagonistas censurados, desaparecidos a la mirada de los argentinos y ahora simbólicamente repuestos en la nueva etapa iniciada (*figura 13*).



Figura 13. Programa de mano de *Bomarzo* (Teatro Colón, 1984)

Esta autorreferencialidad recursiva será “posmodernamente” central a la siguiente reposición en el Teatro Colón del 13 de junio de 2003, a cargo de Alfredo Arias en la reggie y con escenografía de Roberto Plate, artistas argentinos consagrados en Francia. La programación de *Bomarzo* en esta ocasión tuvo nuevamente un claro propósito político, siguiendo con la idea de Buch, elaborada en el libro que editara pocos días antes de la primera función²², de la obra como símbolo de libertad recuperada para el *stablishment* cultural, de democracia bienpensante afianzada después de haber sufrido algún peligro. El bienestar económico y la paz social progresivamente alcanzados por Eduardo Duhalde en su gestión presidencial luego de la crisis de diciembre de 2001 y por Aníbal Ibarra en la jefatura porteña comenzaban a dar un respiro a la clase media, que podía permitirse así autocelebrarse en este nuevo retorno de la ópera malhadada con Néstor Kirchner recién asumido en el poder. La puesta se proponía rescatar visualmente el ambiente del mítico Instituto Di Tella, del cual había participado Ginastera pese a su carácter conservador pero en lo musical simpatizante de las vanguardias, un ámbito que había protagonizado las protestas por la prohibición (incluida la ruidosa conferencia y el boicot al

²² Ibid. 4.

Colón del muy politizado músico Luigi Nono, de paso por Buenos Aires), así como, antes y después de la misma, muchas intervenciones agresivas del gobierno de Onganía, incluida la resonada censura a la instalación *El baño* del escenógrafo Plate (al que tuve la oportunidad de entrevistar durante una hora en un programa de radio acerca de este episodio y de su versión de *Bomarzo*²³). A través de una estética minimalista muy *cool* y muy siglo XXI se evocaba la transgresión modernista argentina de los 60 colocando sin ambages el espacio del Di Tella con la calle Florida como fondo (*figura 14*).

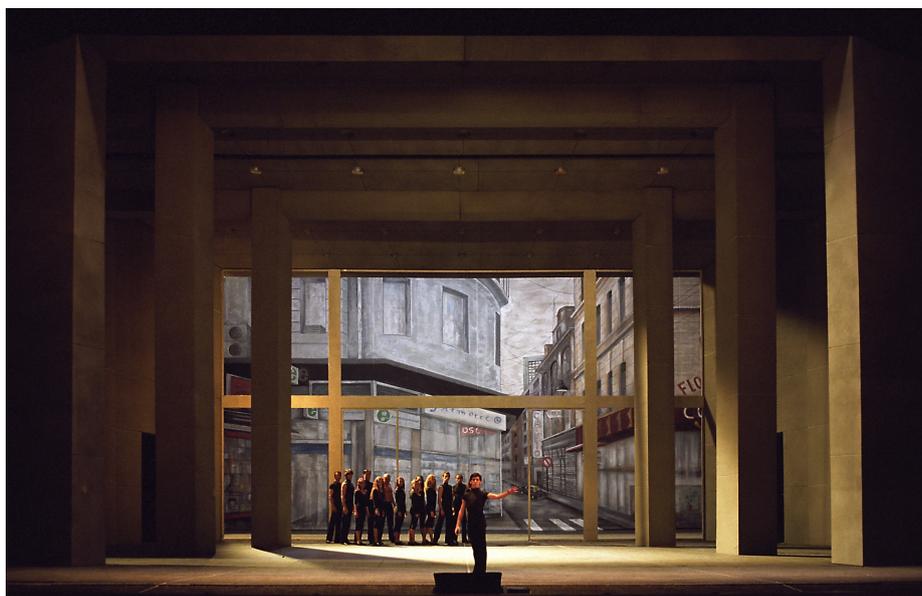


Figura 14. Imagen de la puesta de Arias y Plate (2003)

Las imágenes que nos quedan de la puesta (huelga mencionar que al acercarse los eventos en el tiempo, la disponibilidad de registros visuales es naturalmente cada vez mayor) nos muestran la intención de dejar afuera toda idea de iconografía renacentista que pretendiera ilustrar de un modo “realista” o directamente referencial la acción dramática, así como toda alusión material de importancia a los monstruos de piedra (un telón pintado con la Boca del Infierno y luego una miniatura en el estilo minimalista de Luca Ronconi): los protagonistas eran los heroicos artistas de los 60, con mohines contemporáneos neomanieristas evocativos de la sofisticación de las clases más acomodadas del presente (*figura 15*).

²³ Programa *Las palabras y las notas* del 27 de diciembre de 2014 en FM Aprender 106.1 Mhz, disponible en https://drive.google.com/file/d/0B1BOIoaOIUT_RmhZNEIYa3FEelk/view?usp=sharing



Figura 15. Imagen de la puesta de Arias y Plate (2003)

De más está decir que los cuerpos de esos héroes proliferaban metastásicamente en el escenario y que Pantasilea desde luego mostraba los pechos (*figura 16*), así como abundaban los desnudos en el sueño orgiástico (*figura 17*) y al protagonista de niño sus hermanos lo violaban en escena, sin sutilezas y por atrás: en el siglo XXI esas cosas ya no escandalizaban a nadie, ni siquiera en el pacato Colón. Mientras, el programa ahondaba con imágenes y otros datos en su cualidad de archivo y de autorreferencialidad posmoderna, coherente con la puesta.



Figura 16. Pantasilea (2003)



Figura 17. El sueño orgiástico (2003)

Yo fui a la función del domingo 20 de junio con mi amigo Scaringella al económico sector tertulia de pie, como era mi hábito desde adolescente. Iba con cierta expectativa, pero con mucho temor respecto de él, con quien hacía muy poco habíamos comenzado una entusiasta amistad, porque era la primera vez que iba al Colón (había llegado a la Argentina hacía cinco meses) y tenía también una gran expectativa, ya que el pueblo de Bomarzo y sus figuras de piedra eran una parte importante de su historia personal. Mi temor era a que la ópera le resultara ridícula, ya que mi recuerdo de adolescente era el de un bodrio, como la seguí sintiendo hasta que me sumergí en la filmación del largometraje (con sus actores la llamábamos *Bodriazo*²⁴).



Figura 18. Imagen de la puesta de 2003

La versión de Arias y Plate llevó sin embargo esta sensación al paroxismo (*figura 18*), y el único intervalo nos encontró debatiendo a grito pelado con mi amigo por qué la puesta era tan artificiosa y mala, en cuanto dejaba afuera los monstruitos de piedra, lo único que le daba interés a esa ópera tan aburrida, etc. etc. etc. Ahí terminé de entender (todavía no le captaba el idioma) que de chico él jugaba todos los fines de semana con otros chicos a los cowboys y a los astronautas entre los monstruos susodichos porque sus padres tenían una casa de campo cerca de Bomarzo, y ahora uno de esos chicos era el alcalde de la ciudad

²⁴ Después de haberla trabajado y escuchado tanto, aprendí a conocerla y quererla al punto de apreciar mucho mejor sus valores como obra, si bien me parece fatalmente imperfecta; sobre todo innecesariamente larga.

y le había pedido hacer algún evento cultural para promocionar la restauración del castillo del duque Pier Francesco, el Palazzo Orsini, que se había inaugurado hacía apenas seis días atrás.

Se nos ocurrió de inmediato en los intercambios de ese intervalo hacer honor a la ópera filmando nuestra propia versión *in situ* entre las esculturas y en el castillo, televisada en vivo con mi dirección y un par de amigas que eran actrices y cantantes líricas. Y ya terminada la función, seguimos hablando entusiasmados del tema para exorcizar el aburrimiento mortal que nos había abrumado durante la representación. Pasaron los años y el proyecto fue redimensionándose a proporciones más manejables por los costos que involucraba (no contábamos con recursos económicos, más allá de la buena voluntad del Municipio de Bomarzo) y llegamos a la versión que efectivamente tuvo lugar: una filmación en tiempo récord *in situ* en video en los escenarios originales con playback sobre la grabación comercial de 1968 de los artistas del estreno actuado por los pobladores del lugar y mis dos amigas, editada también en tiempo récord para transmitir el vértigo de una representación en vivo y proyectada luego en una pantalla gigante en la plaza pública del pueblo para esos mismos pobladores como una forma de autocelebración y con la excusa de un homenaje a Mujica Lainez y a Ginastera, quien cuando visitó por primera vez el lugar en 1973 le escribió en una carta a su compañero de censura, muy conmovido: “Si nuestro país promocionara a sus artistas ya tendría el Congreso que haber votado el presupuesto para filmar nuestro Bomarzo en ese lugar, en colores. En todo caso, me queda el consuelo de pensar que alguna vez se hará.”²⁵

La falta de recursos materiales trajo todo tipo de complicaciones que sería ocioso reproducir aquí, pero logramos gestionar que el Municipio de Bomarzo me pagara un corto viaje en julio de 2006 para verificar la factibilidad del proyecto y ordenar sus bases. Pero como luego parecía ser que todo se diluía, no hicimos nada hasta prácticamente unos días antes de partir para su realización, en julio de 2007.

Llegamos así a Italia con las dos actrices argentinas el 25 de julio para filmar y editar desde cero un largometraje de dos horas y media de duración –que de hecho tuvo un

²⁵ Citado en el libro de Buch. En 1968 los diarios anunciaron tratativas con Luchino Visconti para filmar la novela, pero evidentemente no tuvieron éxito y alguien debía llenar después ese vacío.

montaje muy elaborado— que se estrenaría diez días después en pantalla grande ante diplomáticos (el embajador argentino en Italia y el embajador italiano en Argentina, ya que como estrategia de realización apostamos con Scaringella no sólo al homenaje público y gratuito —todos trabajábamos *ad honorem*— a los dos autores de la ópera para posponer el espinoso asunto de los derechos, sino también al marco de un acto cultural —*figura 19*— en homenaje al intenso intercambio histórico entre los dos países, de modo de poder convocar instancias estatales), funcionarios y todo el pueblo de Bomarzo, con un elenco todavía no resuelto, ningún tipo de ensayos, el problema del idioma de por medio y un guión de imágenes y el minucioso plan de trabajo definitivo de cuatro días seguidos de 24 horas diarias de rodaje que no contemplaban ni tuvieron horas de sueño, escrito por mí poco antes —literalmente— en el avión: una locura de tan alto riesgo, aunque muy calibrado por su principal responsable (que era yo), sólo podía sobrevivir apoyándose en la noción de happening comunitario y su documentación en video con una estética general de cine bizarro que postulaba como admirados modelos y coartada a Ed Wood, Roger Corman, Armando Bo y las antropologizaciones y montajes deliberadamente abruptos y desprolijos de Pasolini. En las antípodas, el principal responsable de las imágenes y luego del montaje, el videasta italiano Anton Giulio Onofri (que, a diferencia de mí, admiraba esta ópera), aunque compartíamos el mismo carácter obsesivo, detallista y laborioso, abominaba de mí —en sus palabras— “estética de la fealdad” e intentaba con su otro colaborador, Giovanni Consonni, darle a cada imagen, y pese a la agitación de las premuras, un cuidado esteticista al estilo de Visconti o Zeffirelli inspirado en maestros del Renacimiento y que fue determinante en el resultado final.

Resultado que tuvo la fortuna de cosechar de a poco excelentes críticas en Argentina, en Italia y en otros países²⁶ y de que a quienes no les gustó, hasta ahora no escribieron, así como trabajos académicos (un documental de media hora de la UNTREF²⁷; una ponencia en un congreso en la Universidad de Salamanca²⁸; varias páginas²⁹ en un grueso volumen —su tesis doctoral— sobre la relación de Ginastera y el cine más una conferencia en la Universidad de Miami por la directora del Departamento de Musicología de esa universidad; proyecciones

²⁶ Reunidos en <http://www.bomarzo2007.com.ar/notas.html>

²⁷ *Bomarzo* en Bomarzo: documental de Julio Bertolotti producido por la UNTREF (2008).

²⁸ Francisco Parralejo Masa: “De *Bomarzo* a *Bomarzo 2007* (o los caminos imprevisibles de la ópera-film)”, 2008. Video (15’) de la comunicación en el congreso en <https://www.youtube.com/watch?v=a-ArzNj2l-w>

²⁹ Deborah Schwartz-Kates: *Alberto Ginastera. A research and information guide*. Rouletdge, 2011.

y análisis en clases de la Academia de Bellas Artes de Florencia³⁰) y exhibiciones en ámbitos muy prestigiosos³¹.



Figura 19. Afiche del acto cultural “Bomarzo” a Bomarzo (2007)

³⁰ <http://www.bomarzo2007.com.ar/cronologia.html>

³¹ “En Italia, su estreno en el Palazzo Orsini en Bomarzo ante la presencia del Embajador de Italia en Argentina, Sr. Stefano Ronca, y el Embajador de Argentina en Italia, Dr. Víctor Tacetti, fue seguido por exhibiciones con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores argentino en la Casa Argentina en Roma, la Feria Internacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Milán MiArt 08, el Festival Etno Tango 2008 de Turín, la Academia de Bellas Artes de Florencia, el Nuovo Cinema Aquila (Centro Cultural del Municipio de Roma), el Círculo del Ministerio de Relaciones Exteriores italiano en Roma, el Incubatore Icult di BIC Lazio-Viterbo y el Palazzo Dolfin Bollani en el marco de la 56 Bienal de Venecia. Mientras que en la Argentina, el estreno local tuvo lugar en la residencia del Embajador de Italia (Palacio Alvear), y posteriormente se presentó sucesivamente en la Sala Enrique Muiño del Centro Cultural General San Martín, el Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales (CARI), la Sala Bioy Casares del Centro Cultural Borges, el Teatro y Cineclub Inboccalupo, el Auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional, la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, el Auditorio de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, el Ópera Club en la Associazione Nazionale Italiana, el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, el Hospital de Clínicas de la Universidad de Buenos Aires, la Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires y el Circolo Italiano di Buenos Aires. Por otro lado se proyectó con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores argentino también en otros países, tales como Estados Unidos, Grecia, España, Alemania, Chile y Uruguay, en ámbitos como la sala Bill Cosford de la Universidad de Miami (Festival Ginastera), el Instituto Italiano de Cultura en Atenas, el Congreso Ibérico de Astrología en Madrid, fragmentos en la Universidad de Salamanca y la Feria del Libro de Frankfurt 2010, el Instituto Italiano de Cultura en Santiago de Chile y el Instituto Italiano de Cultura en Montevideo, proyectándose futuras exhibiciones dentro y fuera de la Argentina.” Del sitio web de la película, <http://www.bomarzo2007.com.ar/>, relevado el 30-07-2016.

Por ser un largometraje de dos horas y media, la cantidad real de imágenes analizables se hace casi infinita, y las instancias de su producción y las reflexiones previas o posteriores podrían extenderse hasta proporciones inmanejables, sobre todo por ser yo su principal autor. La película está disponible en forma gratuita desde un principio en sitios de acceso público, ya que ése fue uno de los vectores filosóficos –y legales– que movieron su realización (“¿Para qué vas a gastar plata en una película que te reproducen y viralizan gratis en dos minutos?”). Apelando al carácter público de la web y al valor testimonial de las imágenes que pudieran estar circulando más allá de mí, tomo como documento para este desarrollo una captura de pantalla reciente del resultado de la búsqueda de “Bomarzo 2007” en la opción de imágenes de Google (figura 20). Respecto de las 33 imágenes, cuando me refiera a alguna de ellas en particular (presentando su versión ampliada cuando lo considere oportuno), voy a usar el sistema de batalla naval de A, B, C y D para las filas de arriba abajo y 1 al 9 para la secuencia horizontal de izquierda a derecha (por ejemplo, la imagen con dos personas ante una computadora es la B5). Las primeras imágenes de esta búsqueda que figuran en diversos sitios web y que están tomadas directamente de la película –es decir, no son ni afiche ni otro tipo de alusión paratextual a la misma– son la A1, A7, A8; B1, B2, B5, B9; C2, C6; D1, D2.

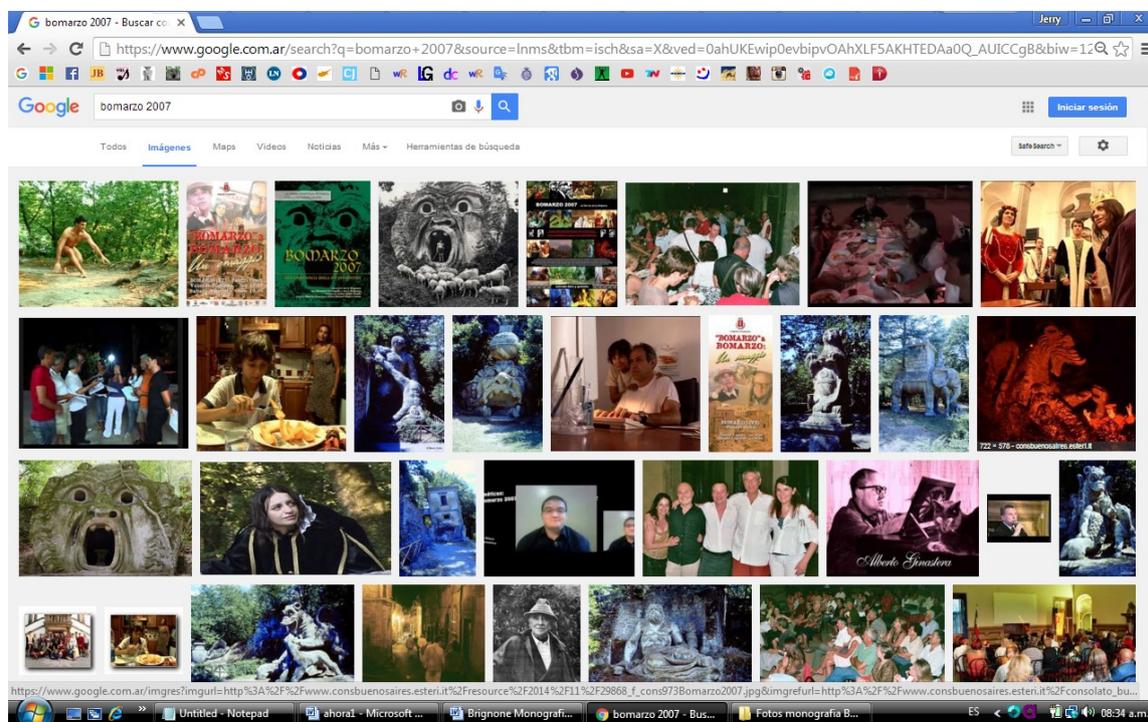


Figura 20. Captura de pantalla de Google-Imágenes para la búsqueda “Bomarzo 2007” (30-7-2016)

Voy a referirme primero a esas imágenes de la película surgidas de este procedimiento aleatorio pero con matices de archivo testimonial, habiéndolas ya contextualizado con esta extensa pero necesaria introducción a las circunstancias inusuales de su producción.



Figura 21. Imagen de *Bomarzo 2007*

Sin saber por qué motivos técnicos de Google aparece ésta (*figura 21*) en primer lugar, es significativa la presencia de un cuerpo aparentemente desnudo (el actor llevaba calzoncillos, pero el ángulo del fotograma difumina el hecho). Esos cuerpo ya mencionados, sexuados, deseantes y deseados que articulaban la trama, insinuados en la puesta del estreno y cuya visión fue censurada por el gobierno militar de turno, otorgándole en ese mismo acto a la obra una potencia semiótica impensada y permanente en el tiempo, aparecen altamente tematizados en la película, en parte por la materialidad del nuevo soporte, que enfatiza la imagen “real”, directa, menos mediada que la reconstrucción estética de un escenario de ópera, y que permitiría un contrapunto entre aquéllos y las imágenes de los monstruos y de la materialidad arquitectónica y paisajística del pueblo de Bomarzo y sus alrededores, en cierto modo el verdadero protagonista de esta nueva versión: cuando visité el lugar un año antes para chequear la factibilidad del proyecto, ante la falta de recursos ví que era imposible “disfrazar” las locaciones posibles de “renacentistas”, de obra de época que transcurría en el siglo XVI del libreto.

Poco interesado en los avatares de la trama original y muchísimo más entusiasmado con la realidad con la que habíamos elegido lidiar como sustancia de la trama visual (el pueblo de Bomarzo en su doble acepción: sus pobladores y el ámbito físico en el que vivían, rodeando el Parque de los Monstruos, hace rato convertido en un rentable parque de atracciones turísticas y escolares privado), retomé el recurso original de la novela de anclarlo en una continuidad con el

presente y que la ópera, además de hacerlo con la estructura de un libreto en donde la mayor parte de la acción es rescatada del pasado por el protagonista en su recuerdo presente, lo hace con una música generalmente atonal y modernista que se entrecruza con una narración escénica emplazada en una Europa lejana en el tiempo. Recurso que retomaba la puesta de 1984 de Oswald al identificar en escena la carta natal del protagonista con la del autor de la novela y el libreto y, desde luego, la de 2003 al recrear en la presentación dramática visual el contexto de producción de la obra de 1967 con modismos y alusiones a sus análogos contemporáneos. La producción se llamaría por eso *Bomarzo 2007*, para diferenciarla de la novela y de la ópera, incluyéndolas pero dejando sentado su anclaje en las condiciones materiales de su (re) producción y su re-creación.

Cuando mencionaba el proyecto a personas a mi juicio cultas y conocedoras de las eventualidades de la obra original, casi invariablemente me preguntaban entusiasmados cosas como “¿Vas a mostrar la vagina de Pantasilea?”, “¿Vas a hacer realistas las escenas porno?”, etc. Más allá de que no me interesaba lo burdo del caso (siempre preferí la ecuación de Bataille sobre el erotismo), el hecho de que se programara el estreno proyectando la película en la plaza pública ante niños y ancianos mostrando a esos mismos habitantes encarnando a los personajes, ya traía cuestiones apriorísticas de autocensura, confirmadas por la dificultad hasta el último momento de que ninguna chica del pueblo quería hacer de la prostituta Pantasilea, no por lo que mostrara o no, sino por el mero hecho de ser identificada ante sus vecinos con ese papel. Casi todos los roles principales estaban encarnados por habitantes del poblado de Bomarzo que formaban parte del grupo de teatro local, *I Commediari*, muy activo y central en la actividad cultural comunitaria local. Excelentes actores vocacionales, el rol co-protagónico del astrólogo estaría a cargo del vicealcalde (director del grupo de teatro), el del padre del protagonista por el tesorero general y así sucesivamente. Aunque la agregada cultural había mostrado cierta predisposición a asumir el papel de Pantasilea, en el avión consideré más oportuno zanjar la cuestión implorándole a la actriz argentina que haría de la abuela del protagonista que encarnara en forma paralela ese otro papel problemático, ya que manejábamos códigos comunes a raíz de varias obras hechas juntos años atrás. La decisión liquidó el asunto y apostó a costados freudianos implícitos en el argumento, amén de seguir cultivando la línea de lo “bizarro” o camp insita a mi juicio en la obra original y que podía justificar las apresuradas desprolijidades de esta propuesta performática.

Mi opción asumidamente perversa para las escenas *hot* era la de mediatizar y aludir al máximo, sin “mostrar”, para defraudar la expectativa o el deseo (como los espectadores argentinos de 1967): cuando la prostituta habla de sus pechos desnudos como perlas, la actriz, sentada sobre una de las estatuas del Parque de una mujer reclinada semidesnuda con los pechos afuera, mostraba un collar de perlas, cuando le ofrecía su vagina al joven duque aterrorizado le acercaba freudianamente una inmensa araña de goma de cotillón, etc. Asimismo, la escena del sueño erótico y su gran orgía polisexual imaginaria con los orgasmos simulados del coro y la orquesta aullando la palabra *amor* en multitud de idiomas, mostraba una sucesión vertiginosa de obras de arte pictóricas “clásicas” (desde estatuaria y murales hindúes y etruscos hasta cuadros del siglo XIX) con desnudos y escenas muy eróticas, intercaladas con esa palabra escrita en esos idiomas, en una progresión psicodélica que a muchos les resultó más erótica que una película porno y que al mismo tiempo era irreprochable para la moral y las buenas costumbres en cuanto las imágenes estaban canonizadas por cualquier libro de arte a mano. Y dado el contenido recurrente homosexual enfatizado en el libreto y que los varones del pueblo parecían tener menos tapujos en sacarse la ropa que las mujeres, hubo mucha mostración de sus cuerpos semidesnudos, retomando así la lábil ecuación. Exhibir en los momentos menos esperados aludía así recurrentemente a la temática del cuerpo mostrado y ocultado, ofrecido y sustraído que había generado la prohibición original.



Figura 22. Imagen de *Bomarzo 2007*

La verdadera presencia de la materialidad de los cuerpos, sin embargo, no estaba en el desnudo, sino en la presencia constante de los pobladores y su entorno, tematizada una y otra vez, como se ve en la imagen siguiente de la búsqueda de Google, la A7 (*figura 22*), una cena comunitaria organizada por el organismo local de dadores de sangre y que ocupa una escena

entera de de la película, donde contrasta la pretérita soledad torturada del protagonista noble (en ese momento envenenado por su sobrino) y su entorno con la multitudinaria solidaridad relajada de los pobladores actuales, captados en forma casi documental en su acaecer cotidiano; un contraste que ya prefigura Mujica Lainez en el libreto al contraponer al duque y el joven pastor.



Figura 23. Cena comunitaria inmediatamente posterior al estreno de *Bomarzo 2007*

La otra imagen que aparece justo antes, la A6 (*figura 23*), podría perfectamente ser de la película, pero fue tomada minutos después del estreno, en la cena pública comunitaria al aire libre que las amas de casa de Bomarzo prepararon como culminación del acto cultural. Esta presencia de “la gente”, “el pueblo”, los habitantes actuales de Bomarzo contrastados en su cotidianeidad con la trama decadente que recrean en la ficción de la ópera, articula visualmente toda la película, en muchas ocasiones de un modo casi documental, incluyendo muchas participaciones de figurantes sin experiencia inspiradas en Pasolini. Pero no son los únicos cuerpos que se visibilizan, autorreferenciales, también hay un giro diverso planteado respecto del protagonista mismo, Pier Francesco Orsini, al que por diversas razones contingentes y parcialmente extra-artísticas, decidí que estuviera encarnado por una actriz argentina con la que había trabajado previamente en varias obras, un recurso de extrañamiento que enfatizaba la deliberada artificialidad camp de la propuesta toda y que continuaba explorando los prejuicios y asociaciones de cierto imaginario sobre la homosexualidad y la supuesta falta de virilidad que obsesiona al personaje central y a las figuras que lo rodean.



Figuras 24 y 25. Imágenes de *Bomarzo 2007*

La imagen C2 (*figura 24*) de la captura de pantalla muestra al protagonista sin disfrazar la condición femenina de la actriz, aunque sin realzarla (falta de maquillaje y ropas masculinas renacentistas), portando desde luego la joroba que articula la narración. Cuando en dos momentos de la ópera es atosigado por un demonio verde que le reprocha sus supuestos crímenes y faltas, la misma actriz lo encarnaba babeando y masajenado lúbricamente ante la cámara sus pechos (*figura 25*, detalle ampliado del afiche de la imagen A5 de la captura de Google), con el mismo vestido de mujer que le habían puesto a medias sus hermanos cuando lo violaron (simbólicamente, y tanto en las puestas de 2003 como de 2007, efectivamente) en su primer recuerdo de infancia del segundo cuadro de la ópera. Asimismo, en las muchas alusiones autorreferenciales al teatro dentro del teatro que en forma paralela articulaban la narración visual, en las escenas en que no encarnaba el papel del Duque era inconfundible su apariencia y gestualidad convencionalmente femeninas, mientras que en dos escenas en que la acción del siglo XVI era actuada en “ropa de fajina” moderna, los pechos estaban naturalmente realzados por su remera.

La noción de autorreferencia, autorrecursividad, intertexto, cita, intervención, pastiche, palimpsesto, etc. ya naturalizada en el posmodernismo y que yo venía trabajando en forma también natural en mis puestas teatrales desde un principio, a fines de los 70, pero sobre todo desde los 90, ya está implicada en la escritura frondosa de Mujica Lainez y su recurso de continuidad reencarnacionista del duque en sí mismo, con los juegos de lenguaje y de referencias que este gesto típicamente manierista, como el arte de la época retratada, le permitía. La continuaba de esta manera en esta puesta en la mezcla y yuxtaposición que contraponía el Bomarzo ficcional (pero también sus restos arqueológicos *in situ* reciclados) del siglo XVI (*figuras 26, 27 y 28*:

A8, B9 y ampliación de detalle de A5³²) con los habitantes de Bomarzo de 2007 (figuras 29 y 30; B2 y B1, tomada éste de un ensayo del grupo de teatro preparando *I promesi sposi* de Manzoni) y algunos argentinos haciendo de sí mismos y de los personajes de ese *Bomarzo* de 1967 de otros dos argentinos, con sus condiciones de producción (y prohibición) y el acontecer político que la rodeaba y sus continuidades icónicas (figuras 31 a 34), sin olvidar las inspiraciones provistas por ideas de otras puestas o recreaciones anteriores (incluido el libro de Buch³³, de literatura muy inteligente), en juegos de espejos al estilo de *Las Meninas* de Velázquez, incluidas cuando al protagonista se le aparece uno de sus temidos espejos en la película, de cuya condición deliberadamente híbrida y mixta intentaba dar cuenta el afiche promocional que aparece en la imagen A5 de la captura (figura 35).



Figuras 26, 27 y 28. Escenas de *Bomarzo 2007*

³² El riquísimo vestuario de época había sido confeccionado antes por el pueblo, que continúa la tradición, (compartida con otros poblados de la zona con identidad medieval) de una vez al año hacer una procesión (*sagra*), en su caso particular recreando el casamiento del duque de Orsini (sic) con su esposa Julia Farnese.

³³ *Ibid.* 4.



Figuras 29 y 30. Escenas de *Bomarzo 2007*



Figuras 31, 32, 33 y 34. Imágenes de *Bomarzo 2007*

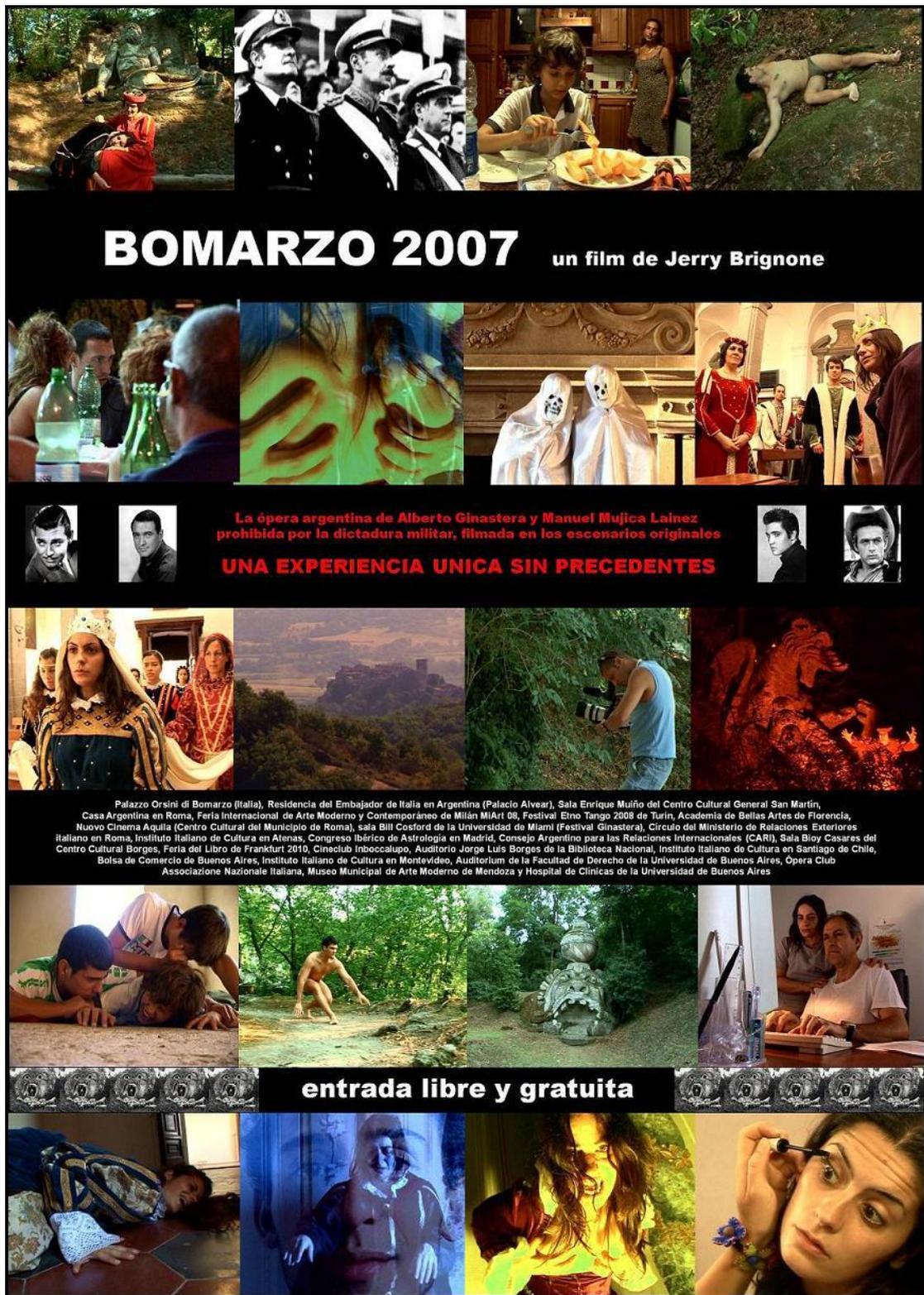


Figura 35. Afiche promocional de *Bomarzo 2007*

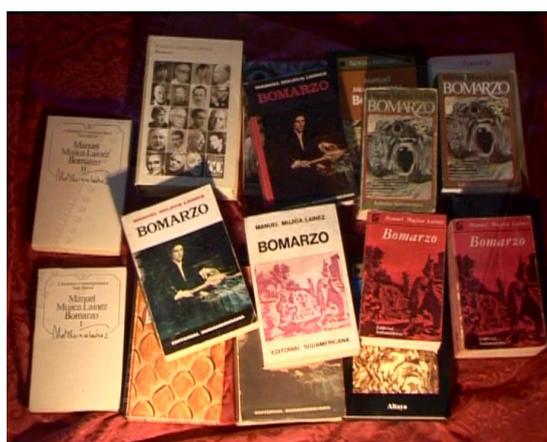
La presencia en el afiche de íconos de Hollywood (aquí Clark Gable, Rock Hudson, Elvis Presley y James Dean, también aparecían Rodolfo Valentino, Marilyn Monroe, Rita Hayworth y Joan Crawford), tomados de la escena en la que el duque se admira en el espejo de su retrato, redunda en la estética camp y el juego de cruces de imágenes y de lo imaginario, de la recreación cultural de los mitos que llevan adelante las artes visuales y narrativas. Como en este caso, el mito de ese prohibido *Bomarzo*, a través del juego narcisista de la autocontemplación (como este escrito) y la exposición y continuación de las ficciones en el teatro dentro del teatro. Tal como lo refleja la imagen de la actriz que encarna a la esposa maquillándose en su casa antes de la escena de la boda (*figura 36*), el joven que hace de sí mismo, del duque de niño y del niño pastor, aquí en la computadora con la que van a matar al padre del protagonista en un ritual de magia negra que se instrumenta con un clic de mouse a través de un sitio web astrológico (*figura 37*), o la imagen en la película de uno de los cameraman filmando a los actores (*figura 38*) o buena parte del equipo de trabajo, posando en la escena final (*figura 39*).³⁴



Figuras 36, 37, 38 y 39. Imágenes de *Bomarzo* 2007

³⁴ Un análisis más pormenorizado figura en el trabajo presentado por Parralejo Masa en Salamanca (nota 28).

La memoria de los orígenes que fundamentan esta película, los hechos reales ocurridos en 1967 y sucesivos en Argentina (expuestos en la misma como documento y metáfora), la presencia “real” de las esculturas de piedra y el ámbito que inspiró la novela, así como la de sus habitantes actuales, se articula a través de las imágenes especulares y de la de una palabra recurrente: *Bomarzo*, un guiño a la fuerza evocativa del sonido de esa palabra para algunas generaciones de argentinos y que en la obra aparece en carteles de tránsito, remeras y tapas de libros. Porque en la acción dramática del libreto los personajes leen, y en la película se lee mucho más, y cuando leen, leen a *Bomarzo*, de Mujica Lainez, en alguna de las catorce ediciones (incluida la original³⁵) que fui consiguiendo usadas y que donamos con Scaringella al Municipio, habiéndolas exhibido antes en la muestra de arte plástica y literatura que formaba parte del acto cultural y, desde luego, en la película (*figuras 40 a 42*).



Figuras 40, 41 y 42. Imágenes de *Bomarzo* 2007

³⁵ Manuel Mujica Lainez: *Bomarzo*, Sudamericana, 1962.

La “literaturidad” autorreferencial y la hibridación italo-argentina estaba potenciada en cuanto la película tenía sobreimpresos subtítulos en italiano, pensando en el público del estreno pero también en los espectadores hispanoparlantes que no pudieran entender el castellano con pronunciación inglesa de los cantantes originales del estreno en Washington, abrevando todo en el buscado efecto kitsch³⁶ de extrañamiento. En una entrevista³⁷, el director del Departamento de Arte y Cultura de la Universidad Nacional Tres de Febrero UNTREF, comentó: “Mujica trajo el Renacimiento a Buenos Aires, y de alguna manera este proyecto Scaringella-Brignone implica una devolución de ese Renacimiento a Bomarzo (...) lo importante es lo performático y de ninguna manera hay que entender esto como una versión de una ópera estilo Zeffirelli: es un hecho performático con una especie de documentación a partir del video de esto y una recreación”, resaltando además la dimensión política de la película y su presentación al aludir no sólo a los hechos que refería de la historia de ambos países, sino a la interrelación histórica entre los mismos y la dimensión protocolar que otorgaba la presencia de los dos embajadores (argentino en Italia e italiano en Argentina) en el estreno.

Por su parte, el investigador de la Universidad de Salamanca que la eligió para ilustrar en un congreso en esa universidad su tesis de que una ópera filmada “es una obra esencialmente distinta” a la original en la que se basa, destacó³⁸ de la película la lectura “poliédrica”, “multi-forme”, “polisémica” y de “obra abierta”, también señalada por el director del Master de Periodismo de la Universidad de Columbia en Barcelona en su crítica³⁹ del diario *Clarín*: “No es la filmación de una ópera, es mucho más (...) derriba fronteras entre las artes (...) Una sucesión de espejos que amplifican los sentidos (...) Un juego de relojería y al mismo tiempo de un ejercicio de libertad absoluta (...) Juega y hace jugar al espectador con el Bomarzo actual en un rico trayecto intelectual entre la permanencia y el cambio”.

El alto nivel de autorreferencialidad de este escrito corre parejo con ese mismo rasgo, ya presente en la novela original y luego en modo cada vez más notable en sus materializacio-

³⁶ Mi insistencia en el kitsch, el camp y el “arte malo” no obedecía solamente a la falta de recursos materiales y temporales de producción: en la medida en que la ópera (y su versión grabada) me parecía extraordinariamente ridícula y patética en sus pretenciosidades plañideras, sentía que la hipertrofia exhibicionista de ese ridículo a través de todos los medios posibles podía exorcizar ese aspecto vergonzante; y parcialmente lo logré.

³⁷ Dr. Norberto Griffa, en el documental “*Bomarzo en Bomarzo*” realizado por la UNTREF en 2008 y que puede verse en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=py9Lg8vqqgQ>

³⁸ *Ibid.* 28.

³⁹ Mgter. Roberto Herrscher, corresponsal en España de *Opera News*, en http://www.clarin.com/buena-vida/tendencias/viernes-pelicula-diferente_0_763123875.html

nes argentinas, y cumplió con el propósito de relevar instanciaciones visuales documentadas de esas representaciones argentinas de la ópera *Bomarzo*, mostrando a través de ese recorrido transformaciones del campo artístico en relación a la política, la memoria y el cuerpo en el entramado del *continuum* que se fue dando entre esas distintas representaciones y que relativizan la noción convencional de obra, desde la ¿original? (El Parque de los Monstruos, la novela, la ópera...) hasta su continuación más reciente de 2007⁴⁰. En las referencias cada vez mayores a sí misma que fue articulando cada versión, acumulando y reelaborando en la imagen su propia historia e identidad imaginaria, se advierte –como dijera al principio– ese *work in progress* desposeído de la noción tradicional fuerte de autoría y, por ello, más claramente productor de subjetividad, justamente a través de los sujetos (como éste que escribe) y trascendiéndolos.

Jerónimo Brignone

BIBLIOGRAFIA

- BENZECRY, Claudio E. (2011): *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- BUCH, Esteban (2013): *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- CRUZ, Jorge (1996): *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires, Eudeba.
- MUJICA LAINEZ, Manuel (1962): *Bomarzo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- PARRALEJO MASA, Francisco (2008): “De *Bomarzo* a *Bomarzo 2007* (o los caminos imprevisibles de la ópera-film)” en *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Olarte Martínez, Matilde (ed.), Actas del IV Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora”. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones / Salamanca.
- (2008b): “Mutaciones dramáticas: de *Bomarzo* a *Bomarzo 2007*”, comunicación en video conferencia de 15 minutos para la ponencia en el IV Simposio Internacional “La creación musical en la banda sonora” organizado por la Universidad de Salamanca. En <https://www.youtube.com/watch?v=a-ArzNj2l-w>
- SCHWARTZ-KATES, Deborah (2011): *Alberto Ginastera. A research and information guide*. Londres, Routledge.
- VV. Sitio web del largometraje *Bomarzo 2007*: <http://www.bomarzo2007.com.ar>
- ZUZULICH, Jorge *et al.* (2013): *Del pensamiento continuo: apuntes de/sobre Norberto Griffa*. Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero UNTREF.

⁴⁰ No ha habido desde 2007 nuevas versiones de la ópera *Bomarzo* fuera o dentro de la Argentina, ni en este año de 2016 en que se celebraron múltiples homenajes y conciertos oficiales y privados por el centenario del nacimiento de Ginastera. A lo sumo, la gráfica publicitaria de su anunciada próxima reposición en el Teatro Real de Madrid para abril de 2017 en ocasión de los 50 años de su estreno y de su prohibición.